



Encuentros en Torno a la Música y Didáctica para su Resignificación

Ser – Estar Música con el Otro.

José Mauricio Rodríguez Buitrago

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Educación Artística

2018

Encuentros en Torno a la Música y Didáctica para su Resignificación

Ser – Estar Música con el Otro.

José Mauricio Rodríguez Buitrago

Trabajo final presentado como requisito parcial para optar al título de

Magister en Educación Artística

Directora:

Mg. Clara Patricia Triana Morales

Codirector

Mg. Federico Guillermo Demmer Colmenares

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Educación Artística

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a mi abuelo Juan Ignacio Rodríguez, a mi padre Juan José Rodríguez, a mi madre Ana, a mis hermanos, mi esposa Sandra, mis hijas Sofy y Sarita y a todo aquellos que me han regalado música y vida para compartir. A ellos mis sueños hechos realidad.

Agradecimientos

Gratitud eterna a la maestra Patricia Triana por su apoyo incondicional, su guía, sus consejos y el tiempo que me dedicó para lograr este trabajo. Al maestro Federico Demmer por su ayuda, a los profesores de la Maestría en Educación Artística, al Gimnasio Colombo Británico por su apoyo, a Fernando León, Jorge Arbeláez y Carlos Guzmán por su música en el encuentro. Y a todos mis estudiantes con quienes día a día comparto la música como posibilidad de vida.

Resumen

El trabajo plantea la noción de “Encuentro musical”, el cual lo concibo como un espacio en donde nos reunimos para hacer música, como intérpretes o auditorio, con el propósito de conocernos, ser fraternos y dejarnos atravesar por el compartir en la música como posibilidad de lenguaje común. Para ello realizo una revisión crítica de mi proceso de aprendizaje para encontrar cuáles son las didácticas inscritas en las prácticas cotidianas de los músicos que fuimos formados desde la tradición oral y en la práctica a partir de las agrupaciones musicales que he conformado, de los maestros que heredan su amor por el quehacer musical y modelan una forma de enseñar. A partir de estas herencias, mi aula de clase se convierte en un laboratorio para recrear espacios de conocimiento donde pretendo poner en práctica las lógicas, necesidades y características de las músicas tradicionales desde donde fui formado y encontrar en la música y didáctica la potencia para establecer un diálogo entre los elementos constitutivos de la tradición con la búsqueda de una identidad que nos permita reconocernos habitantes de un territorio emocional. ¿Cómo la música tradicional puede desplegar una metodología que tiene como gesto político la restitución de un territorio emocional? ¿Cómo resignificar una didáctica musical propia basada en las características del ser colombiano, latinoamericano, para el encuentro con repertorios tradicionales? ¿Cómo se aprende música desde la oralidad, de forma natural, espontánea? ¿Cuál es la metodología para el encuentro con el otro, con su música?

Tabla de contenido

Introducción.....	8
Capítulo 1. El encuentro	10
Orígenes.....	11
Capítulo 2: El encuentro con la música en grupos	15
Capítulo 3: El encuentro con mis maestros	29
Capítulo 4: El encuentro con los ancestros	33
Capítulo 5: El encuentro con el otro.....	45
Capítulo 6. El encuentro con mi pedagogía	47
Capítulo 7: Encuentros como espacios de resignificación	56
CONCLUSIONES	59
Bibliografía	61

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Familia Rodríguez Ochoa.	11
Ilustración 2: Registro de matrícula Academia Luis A. calvo, año 1987	15
Ilustración 4: Desfile Banda de Guerra, Batallón Guardia Presidencial. 1991.	16
Ilustración 3: Carné Estudiantil Academia Luis A. Calvo	16
Ilustración 5: Trio de tiples Estudiantina Universidad Pedagógica:	17
Ilustración 6:Trio Antología	17
Ilustración 7: Cronograma de ensayos, grupo Pentagrama.	18
Ilustración 8: Programa de mano, Festival de Plectros, La Rioja - España 1999	20
Ilustración 9:Programa de concierto, Sexteto de Cámara Colombiano,	21
Ilustración 10: Programa de mano, Sala de conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango,	23
Ilustración 11:Invitación al Concierto Cuerdas Andinas en Nueva Delhi, India. Auditorio Kamani, 2002. Versión en hindi	24
Ilustración 12 Invitación al Concierto Cuerdas Andinas en Nueva Delhi, India. Auditorio Kamani, 2002. Versión en inglés.	25
Ilustración 13: Trío de Cámara Colombiano:	25
Ilustración 14: Cuarteto Colombiano:	26
Ilustración 15: Maestra Libia Ladino.....	29
Ilustración 16: Maestro Fabio Ernesto Martínez N.	30
Ilustración 17: Maestra Enerith Núñez Pardo.....	30
Ilustración 18: Maestro Fernando León R.	32
Ilustración 19 La lira colombiana, 1918	34
Ilustración 20: Emilio Murillo	35
Ilustración 21 Conjunto Granadino	36
Ilustración 22 Teatro de la radio Santafé	37
Ilustración 23 Interior del desaparecido Teatro San Jorge, sede de la emisora Nueva Granada.	38
Ilustración 24 Nocturnal Colombiano.	39
Ilustración 25: "Los Tolimenses" Emeterio y Felipe	40

Introducción

“No se enseña lo que se quiere, no se enseña lo que se sabe. Se enseña lo que se es”.
(Jaures en Miñana, 1986, pág. 57)

Soy licenciado en pedagogía musical de la Universidad Pedagógica Nacional egresado en el año de 1997, que ha trabajado como profesor desde el año 1995 en diversas instituciones educativas como escuelas de música, colegios, universidades; ejerciendo mi práctica en el contexto de enseñanza en grupo, a niños y niñas, jóvenes, adolescentes, adultos y adulto mayor en diversas condiciones socioeconómicas. Son más de veinte años de trabajo ininterrumpido en educación musical y con cada año que transcurría, luego de egresar de la universidad, sentía la necesidad creciente de revisar mi práctica educativa, cuestionándome continuamente sobre mi quehacer, revisando lo que estaba enseñando a mis estudiantes y la posibilidad de seguir ahondando en conocimientos para ser un docente mejor cualificado, no por una obligación impuesta, sino por encontrar respuestas a inquietudes, anhelos, utopías en torno a la educación.

Asistí a varios cursos sobre metodología musical, pero sentía que no era suficiente. Esa búsqueda de conocimiento, de interpelación, de pensarme el docente que soy, me lleva a indagar alternativas en la academia y en ese proceso, me encuentro con la maestría en Educación Artística de la Universidad Nacional. Dicho espacio ha motivado el preguntarme por mi quehacer, el hacer una revisión crítica a mi experiencia como artista – formador, remitiéndome a revisar mis memorias, unos recuerdos perdidos en el fondo de mi memoria.

Asumir una postura crítica frente a mi experiencia me ha permitido develar las marcas que me constituyen como heredero y depositario de aquellos maestros que han pasado por mi proceso de formación.

Mi ejercicio docente se ha caracterizado por ser práctico, he configurado un quehacer que lleva a producir un resultado sonoro que cubra las expectativas de lo que se me pide como parte de mi contrato laboral. La maestría me ha motivado a pensar en esas músicas que interpreto, en la potencia que tienen para poner en repertorio, en actividades didácticas, esa música que me ha constituido desde niño y que me hace vibrar como ninguna otra, en las

posibilidades de la música como un espacio de encuentro y de resignificación de sus didácticas teniendo presente mi experiencia de aprendizaje desde la oralidad producto de una estar inmerso en una familia musical con fuertes vínculos con la música de la zona andina colombiana.

Actualmente soy docente de música en el Gimnasio Colombo Británico, colegio privado de Bogotá, y docente ocasional de la asignatura “práctica musical” del Conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia. En mi labor artística he sido tiplista y cultor de la música andina colombiana desde los 8 años de edad, actividad que siempre he alternado con mi labor docente y que mantengo vigente en la actualidad formando parte del Cuarteto Colombiano.

La música tradicional de la zona andina colombiana la entiendo como aquella que ha sido transmitida desde la oralidad, de generación en generación, que comprende repertorios y géneros como el bambuco, el pasillo, la danza, la guabina, el torbellino, entre otros, que han constituido parte del acervo cultural de los habitantes de la región andina.

Capítulo 1. El encuentro

El encuentro lo entiendo como el espacio donde nos reunimos para hacer música, como intérpretes o auditorio, con el propósito de conocernos, de ser fraternos de alguna manera y dejarnos atravesar por el compartir, en la posibilidad de la música como un lenguaje común. Keith Swanwick en su libro “Música, pensamiento y educación” describe un encuentro musical:

La novela de John Steinbeck *The grapes of wrath* contiene una delicada descripción de un encuentro musical entre personas que abandonaron sus tierras desertizadas y viven en arraigo en campamentos al borde de los caminos.

“y en esto un hombre sacó su guitarra a la puerta de su tienda. Y se sentó sobre una caja para tocar, y todos en el campamento se acercaron lentamente a él, se sintieron atraídos. Muchos hombres sabían tocar la guitarra, pero quizás aquel era un virtuoso. Sientes un no sé qué cuando suenan y suenan los acordes profundos, mientras la melodía recorre las cuerdas en pequeños pasos. Unos dedos rudos, pesados, repasan los trastes de la guitarra. El hombre tocaba y la gente se iba acercando lentamente hasta que el círculo se cerró y estrechó. Y entonces él cantó “Ten – cent Cotton (Diez centavos de algodón)” y “Forty – Cent Meat”, y el círculo cantó suavemente con él. Volvió a cantar “¿Why Do You Cut Your Hair Girls?”, y el círculo le acompañó.

... Ahora el grupo se consolidó, formó unidad; en medio de la oscuridad los ojos de la gente se interiorizaron y sus mentes evocaron otros tiempos...

Y todos desearon saber tocar la guitarra, porque es algo placentero” (Swanwick, 1991, pág. 155)



Ilustración 1: Familia Rodríguez Ochoa.

De izquierda a derecha. De pie: Flor Rodríguez, Juan Ignacio Rodríguez (Mi abuelo) , Juan José Rodríguez (Mi padre), Fabiola Rodríguez, Javier Rodríguez. Sentados: Mery Rodríguez, Mauricio Rodríguez. Año 1981. Archivo particular

Leer esta historia me trae la imagen de mi familia, y es inevitable pensar en ella y en lo que es para mí el aprender en el encuentro.

Orígenes

Desde los 8 años he sido ejecutante del tiple, instrumento de cuerda pulsada que es creación criolla del siglo diecinueve, a partir de la guitarra de lo época de los Reyes Católicos¹ (Zuluaga, 1988. Pag. 121). Para mí el tiple ha sido siempre un instrumento compañero, confidente, con el que me acompañaba las canciones y melodías que desde aquel entonces forman parte de mí, de una oralidad que aprendí de mi abuelo Juan Ignacio Rodríguez Guzmán, intérprete de la bandola², quien hacia 1960 se había interesado por estudiar teoría musical e iba a caballo desde su natal vereda Remanso³ hasta San Cayetano a tomar clases con don Luis María Suárez, profesor de bandola y teoría. Era un recorrido de 6 horas ida y

¹ En su libro “Los caminos del tiple”, David Puerta Zuluaga escribe que el tiple es un instrumento de cuerda pulsada con los dedos, mástil trasteado y caja de fondo plano. Consta de cuatro órdenes de tres cuerdas metálicas, dispuestas así: primeras de acero; segundas, terceras y cuartas, dos de acero a los lados, con un entorchado con alma de acero en el medio, afinado a una octava baja. Derivado de la “guitarra” renacentista, citada en Amat (1594), llega al Nuevo Mundo en mano de los conquistadores. En Colombia se desarrolla durante el siglo XIX para pasar de cuatro a ocho cuerdas (hacia 1880), y luego a doce (hacia 1890). En algunos lugares de Colombia (como Santander y Boyacá), se toca con plectro, punteando la melodía para ser acompañado por otro tiple en función armónica.

² Instrumento de cuerda pulsada y mástil trasteado, se toca con plectro.

³ Remanso es una vereda de San Cayetano, municipio de Cundinamarca ubicado en la provincia de Rionegro, a 134 kilómetros de Bogotá.

regreso solo por acercarse a la posibilidad de conocer más acerca del instrumento, tocar repertorio junto a su maestro y la música como lenguaje. Allí en San Cayetano, hizo parte de un grupo musical integrado por Rafael Zamudio en la bandola, Heraclio Ríos en el tiple, el juez del Pueblo de apellido Barragán en la guitarra y Vicente Gordillo en el cornetín. Esta agrupación, a la que se sumaba el profesor Suárez, era el grupo acompañante de celebraciones y fiestas en las veredas de esa población cundinamarqués.

Esas historias me las contaba antes de hacer música y me sentía honrado de tocar a su lado, de aprender de él y de mi padre, Juan José Rodríguez Ochoa, mi primer maestro, cantante enamorado de la vida y su familia, con su guitarra y su voz marcó una huella, un sendero en mi quehacer musical. Junto con mi abuelo y mi padre conformamos un trío vocal instrumental, tres generaciones unidas por la música, con quienes interpretábamos un repertorio de música tradicional de la zona andina colombiana, el cual acompañaba a las cantantes, mi madre, mis tías, o era acompañado con instrumentos de percusión menor por algún otro familiar, y así el aprendizaje se fue dando en mí haciendo música al lado de mi familia: era un lenguaje materno común que nos unía, nos hacía fraternos, cercanos. El abuelo tocaba las melodías en su bandola e inclinaba su cabeza de un lado hacia el otro indicándome los cambios armónicos de acompañamiento en el tiple. Recuerdo perfectamente su cabeza, su sombrero que era una guía y un entrenamiento visual - auditivo en funciones armónicas de tónica⁴ y dominante⁵. Fue un mediador del encuentro con ese repertorio que me contaban historias de vida, de amores y desamores, de paisajes, narraciones que se convierten en potencia, en fuente de posibilidades de conocimiento entre generaciones.

Crecí entre bambucos, danzas, guabinas, pasillos, rumbas criollas, todos géneros de música andina colombiana, sin mayores explicaciones de cómo funcionaban musicalmente, instalando en mí el ser un músico practico, un intérprete que, en su proceso de enculturación musical como lo señala la maestra Lucy Green, adquiere habilidades y conocimientos musicales por estar inmerso en la música y las prácticas musicales de mi contexto social, de estar haciendo música en y para la familia:

El concepto de enculturación musical se refiere a la adquisición de destrezas y conocimientos musicales por inmersión en la práctica diaria musical de un contexto

⁴ Tónica, en el sistema tonal hace referencia al primer grado de la escala y el acorde que define la tonalidad de la obra.

⁵ Dominante es el acorde que se forma en el quinto grado de la escala, que acompaña a la tónica en funciones armónicas de acompañamiento.

social. Todos en cualquier contexto social somos musicalmente enculturados. Esto es inevitable porque no podemos cerrar nuestros oídos y por eso entramos en contacto con la música que está alrededor de nosotros. En la enculturación se conciben tres aspectos importantes en los que nos enfrentamos directamente con la música: tocar, componer y escuchar. Parte de la enculturación musical, implica la temprana exploración de sonidos usando una u otra voz, instrumentos musicales y otros objetos. (Green en Miranda, 2015, pág. 31)⁶

Luego del tiple me interesé por aprender la guitarra, el cual fue un proceso autodidacta, adquiriendo un repertorio de “oído”, a partir de escuchar música en emisoras de radio, grabando, regrabando, escuchando una y otra vez un casete que me acompañó durante mi infancia y aplicando la técnica aprendida en el tiple, imitando lo que veía cuando mi padre tocaba el instrumento. Después de dominar la canción, las transportaba armónicamente⁷ a un tono que se acomodara a la tesitura de una voz de 10 años. Fue así como descubrí acordes⁸, posiciones que iba probando hasta que me sonaban parecido a lo que escuchaba. Ese repertorio que aprendía de oído, por imitación, eran canciones populares colombianas, rock en español y baladas de la época, para cantarlas en un tono adecuado a mi voz. Así comprendí la técnica del instrumento, las posiciones, el transporte armónico empírico, que posteriormente vine a aplicar cuando me presenté a estudiar música: en la Universidad Pedagógica: parte del examen específico de ingreso a la carrera de Licenciatura en Pedagogía Musical era cantar y acompañarse una canción en distintas tonalidades. Fue diferente cuando me presenté al Conservatorio de la Universidad Nacional: allí me pedían unos conocimientos teóricos previos y un entrenamiento auditivo enmarcado en los parámetros académicos, al exigirme pasar esa música que escuchaba al pentagrama, razón por la cual no pude acceder a estudiar música allí, ya que no tenía los prerrequisitos que me eran exigidos en cuanto a formación teórica y mi instrumentos, el tiple no formaba parte, y en la actualidad tampoco, de la oferta académica del conservatorio.

⁶ LAS LOGICAS DE APROPIACION DE LA MUSICA ANDINA TRADICIONAL SURAMERICANA EN LOS CONTEXTOS DE APRENDIZAJE INFORMAL, NO FORMAL O FORMAL . YESID MIRANDA PINEDA. Maestría en música, Universidad Javeriana, 2015.

⁷ El transporte armónico es la posibilidad de ejecutar la canción en otra escala y acompañamiento diferente al original.

⁸ Acorde es la superposición de 3 o mas sonidos. En la guitarra se ejecuta por medio de posiciones en la mano izquierda,

Mi padre, al ver que su primogénito avanzaba rápidamente en habilidades musicales, decidió matricularme a estudiar música en la Academia Folclórica Luis A. Calvo en el año de 1987. Para mí fue otro reto a superar: siempre hemos vivido en el sector de Suba en Bogotá, y en aquel entonces estaba en construcción la avenida principal por lo que llegar hasta la Academia era una travesía por la ciudad de hora y media de ida y dos horas de regreso. Pero aquel niño era heredero de un abuelo valiente, decidido, que iba a caballo seis horas para aprender música, entonces estaba tomando el relevo de aquella gesta formativa.

El hacer música se convirtió en la manera como me encontraba con el mundo, la forma más sencilla y profunda de relacionarme y comunicarme con mi entorno, un lenguaje natural aprendido de aquella formación familiar y opté por cualificar mis capacidades ingresando a la Universidad Pedagógica para seguir dándole forma a los sueños de ser música con otros. Todo el aprendizaje que llevaba de casa fue un facilitador para mi encuentro con la academia.

Capítulo 2: El encuentro con la música en grupos

Las agrupaciones musicales a las que he pertenecido me han permitido expresarme, comunicarme por medio de la música que interpretamos, como un lenguaje en común y vehículo que comunica y cuenta lo que hay dentro de cada uno. No se puede ser – estar música si no hay algo adentro qué contar, algo por comunicar, por compartir. Intento hacer un recuento y encontrar recuerdos que han quedado en el fondo de mi memoria.

ACTA DE MATRICULA
No. 000159

INSTITUTO
DISTRITAL
DE CULTURA
Y TURISMO

CODIGO: APELLIDOS Y NOMBRES: RODRIGUEZ BUTRAGO JOSE MAURICIO
PRIMER APELLIDO SEGUNDO APELLIDO NOMBRE

C.G. No. 731022-08665 de BTA. L.M. No. Distrito No.

Estado Civil (Marque una X)
Soltero ☐ Otro ☐
Casado ☐ Especificar ☐

RESIDENCIA ACTUAL DEL ESTUDIANTE
CIUDAD: CALLE 135 # 108-32 DEPTO: 692 60 36
DIRECCION TELEFONO

PROGRAMA ACADÉMICO SEMESTRE CURSAR: A SEMESTRE COMPLETO: ☐
(Marque una X)

No. de Orden	NOMBRE DE LA MATERIA	Unidad	No. de Orden	ADICIONES NOMBRE DE LA MATERIA	Unidad
1	GRAMATICA I	1	1	FL y J 230	1
2	TIPLE I	1	2		2
3	TALLER I	1	3		3
4		4	4		4
5					
6					
7					
8					

CANCELACIONES

Yo, _____, declaro que cumplo con los requisitos y los acepto como estudiante.

Firma del Estudiante: José Mauricio Rodríguez

DIA: MES: AÑO:

Firma del Docente: [Firma]

Ilustración 2: Registro de matrícula Academia Luis A. Calvo, año 1987. Archivo Particular

Luego del grupo instrumental - vocal que tuve con mi familia, al ingresar a la Academia Luis A. Calvo hice parte de un trío que estaba conformado por quena, tiple y guitarra. Mis recuerdos son muy escasos de aquella época, transcurría el año 1987, cuando yo tenía 14 años. Recuerdo que ensayábamos muy lejos de mi casa materna, ubicada en la localidad de Suba, porque tenía que viajar en transporte público de la época hasta el barrio México en la localidad de Ciudad Bolívar, con un desplazamiento promedio de 4 horas ida y regreso.



Ilustración 4: Carné Estudiantil Academia Luis A. Calvo. Archivo Particular.

En la academia Calvo estuve un año, hasta el año 1988 y luego, como lo describí anteriormente, decidí dejar un lado el estudio de la música por acercarme al baloncesto, entrenando en la Unidad deportiva El salitre, situación que permaneció así hasta graduarme del colegio en el año 1990. Al egresar, salí apto para prestar el servicio militar obligatorio y me fue asignado el

Batallón Guardia Presidencial. Allí conformé una agrupación de música andina

latinoamericana, encargado de amenizar las reuniones sociales de los oficiales y suboficiales del batallón, y formé parte de la banda de guerra del batallón, siendo instrumento mayor de las liras. Por mis destrezas musicales gané el respeto y admiración de mis compañeros soldados, porque para mí era sencillo memorizar las melodías y reproducirlas en la



Ilustración 3: Desfile Banda de Guerra, Batallón Guardia Presidencial. 1991. Archivo Particular

Mauricio Rodríguez, lira.

lira, instrumento de placa que se sostenía con el brazo y se tocaba con un golpeador plástico, con el cual además se hacían unos movimientos acrobáticos que se acordaban al interior del grupo.

Al terminar mi servicio militar ingresé al departamento de música de la Universidad Pedagógica Nacional. Allí rápidamente fui invitado a formar parte de la estudiantina de la facultad, conformado por bandolas, tiples, guitarras y flautas traversas, con quienes hacíamos un repertorio de música tradicional colombiana y estaba integrado por estudiantes de diversos semestres. Con ellos empezamos a participar en concursos de interpretación musical como el



Ilustración 5: Trio de tiples Estudiantina Universidad Pedagógica: A. Particular
De izquierda a derecha: Enerith Núñez, Mauricio Rodríguez, María Victoria Gómez.

“Anselmo Durán Plazas” en la ciudad de Neiva en el marco de las fiestas del bambuco. Corría el año de 1992, época del racionamiento de electricidad y la “hora Gaviria”, recuerdos que quedaron guardados en la mente por los ensayos a la luz de velas y su huella en las partituras quemadas por el fuego que quería dar luz y vida a las notas impresas allí.

De esta agrupación emergió el Trio Instrumental “Antología”, conformado por Dora Carolina Rojas en la bandola, Luis Ernesto Moreno en la guitarra y yo en el tiple, tres estudiantes inquietos por conocer el repertorio ejecutado en trío, con quienes participamos y ganamos el Festival de tríos en Popayán en el año 1993 y el festival del bambuco en 1994, segundo lugar en el Festival del Pasillo en Aguadas (Caldas) 1994, así como participaciones en numerosos conciertos. Con ellos existe una grabación en video de la participación en un programa de Inravisión de aquella época llamado “Estampas Juveniles”, grabación que se puede acceder en YouTube.

Con el trío tuvimos la fortuna de ejecutar repertorio del maestro Gentil Montaña y contar con su asesoría en la universidad. Era la oportunidad de aprender del maestro por medio de la ejecución de su música, conocer la música de primera mano, de uno de los principales compositores y guitarristas del país como lo fue el Maestro Gentil.



Ilustración 6: Trio Antología. Archivo Particular

De izquierda a derecha: Luis Ernesto Moreno, Mauricio Rodríguez, Dora Carolina Rojas. Neiva 1993

Por ese mismo año de hacia finales 1993, fui llamado a hacer parte del grupo “Pentagrama Latinoamericano”, dirigido por el Maestro Julio Roberto Gutiérrez quien además era bandolista, junto a Carlos Renán González, Glauco Cedeño, en las bandolas segundas: José Domingo Gutiérrez, Ricardo Mendoza, en los tiples Jaime Barbosa, Oscar Santafé y yo, en las guitarras Daniel Torres, Manuel Ruíz y Omar Beltrán, en la percusión Gonzalo Erazo y los cantantes José Luís Ortiz y Juan Javier Polanía, todos músicos reconocidos con una trayectoria importante como intérpretes de música andina colombiana. La agrupación se destacaba en el ámbito musical bogotano por su arduo trabajo en la interpretación de repertorio y me exigió un nivel de ejecución en el tiple más alto que el que tenía en la estudiantina y el trío en aquel entonces.

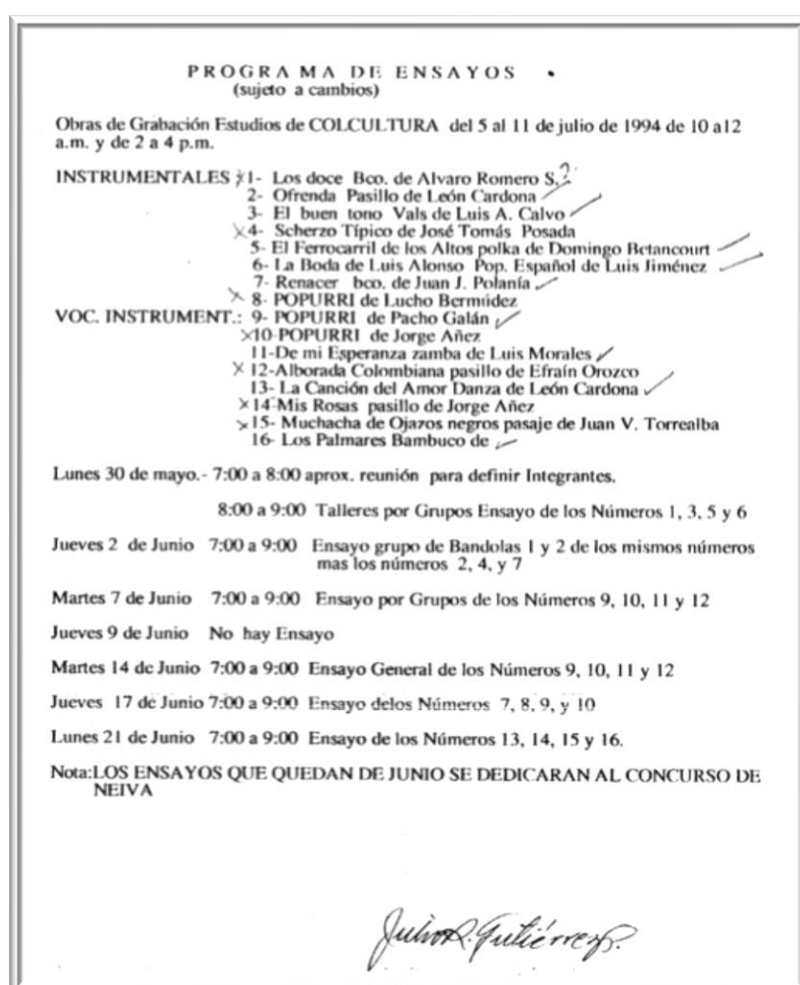


Ilustración 7: Cronograma de ensayos, grupo Pentagrama. Archivo Particular.

Luego de 4 meses de ensayos, dos veces por semana, el grupo estaba grabando su primer disco con el apoyo de Colcultura, y por diferencias entre los miembros de la agrupación y ante la constante impuntualidad de algunos con ensayos y la cita acordada para grabar, el maestro Gutiérrez decidió dar por terminado el proyecto con la agrupación, con la cual no alcancé a tocar ningún concierto, aunque fue el primer acercamiento a hacer música al lado de instrumentistas de

amplia experiencia y conocimiento en la ejecución de nuestros aires tradicionales andinos. Con cinco integrantes de esta agrupación, Ricardo Mendoza, Carlos R. González, Oscar Santafé, Omar Beltrán y yo, ese mismo día de la frustrada grabación, y en una cafetería en el centro de Bogotá, dimos vida al “Sexteto de Cámara Colombiano”, agrupación conformada

por dos bandolas, dos tiple y dos guitarras, ensamble un poco extraño porque se pensaba que era mucha carga armónica contra solo dos bandolas. Para tocar la otra guitarra invitamos al joven guitarrista Edwin Guevara. Con esta agrupación participamos en el festival Mono Núñez en el año de 1995 y 1999 quedando finalistas, grabamos un disco compacto titulado “Sexto Sentido”, participamos en la serie de “lunes de los jóvenes intérpretes” de la biblioteca Luis A. Arango, realizamos numerosos conciertos, ganamos el festival del bambuco en Neiva y fuimos invitados a participar en un festival de instrumentos de plectros en La Rioja (España), en 1999. Este grupo se caracterizó por el repertorio que interpretaba, dentro del cual había pequeñas obras sinfónicas escritas por compositores colombianos y adaptadas al formato del grupo. También se caracterizaba por la alegría, las bromas y las risas durante cada ensayo, concierto, presentación.



Ilustración 8: Programa de mano, Festival de Plectros, La Rioja - España 1999. Archivo particular.

Miércoles, 25 de Agosto - 19,00 Horas
Sala de Conferencias del Ayuntamiento –Logroño–

Una hora de Plectro Íntimo
con
SEXTETO DE CAMARA
COLOMBIANO
(BOGOTA - COLOMBIA)

PROGRAMA

Trini <i>Danza</i>	Adolfo Mejía
Un Bambuco muy cortico para mi amiga..... que toca el Clarinete	Germán Darío Pérez
Fantasia sobre motivos colombianos	Pedro Morales Pino
Ilusa <i>Danza</i>	Germán Darío Pino
Amanecer <i>Bambuco</i>	Gentil Montaña
Torbellino de mi tierra	Francisco Cristancho
La canción del soñador <i>Pasillo</i>	Gentil Montaña
Encanto <i>Vals</i>	Luis A. Calvo
Espíritu Colombiano <i>Pasillo</i>	Lucho Bermúdez
Chau París <i>Tango</i>	Astor Piazzolla
Recordaciones <i>Choro</i>	Pizinghinha
Concierto en Re mayor	Vivaldi

18

*Ilustración 9: Programa de concierto, Sexteto de Cámara Colombiano, Archivo particular
Festival en La Rioja, España, 1999.*

Simultáneamente al pertenecer al Sexteto, fui llamado para conformar la Orquesta de Cuerdas Colombianos Nogal, un proyecto musical dirigido por el maestro Fernando León, que agrupaba a los mejores instrumentistas de las músicas andinas colombianas en Bogotá,

para ejecutar sus arreglos instrumentales y acompañar su sueño de lograr consolidar una orquesta de cuerdas andinas que emulara la orquestas sinfónica, con igual reconocimiento y auspicio por parte del gobierno local, así como unas exigencias de interpretación iguales a la de una orquesta de corte clásico. Para ello se creó una cooperativa de trabajo asociado que permitiera aplicar como colectivo a las convocatorias y dar formalidad al trabajo musical. Con esta agrupación toqué durante el periodo comprendido entre 1994 y 2000. Fundada en 1985 por el maestro Fernando León, Nogal se convierte en una escuela para todos aquellos que la conformamos en sus diferentes épocas. Con el trabajo de investigación, estudio, análisis y divulgación crítica de repertorios abandonados, el acercamiento y apertura a la interpretación de repertorios latinoamericanos, se instala una forma de interpretación, de acercarse a las músicas tradicionales desde el reconocimiento a su potencia y posibilidades musicales. En un artículo titulado “¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos” del investigador Eliecer Arenas se refiere a este trabajo así:

... “Nogal” redefinió el papel del músico popular en nuestro medio. Gracias a este trabajo se logró un caro sueño: profesionalizar los músicos practicantes de nuestros aires andinos, y darles status de intérprete en pie de igualdad con cualquier otro instrumentista. Como decía el destacado músico e investigador Manuel Bernal: “Ahora podíamos decir: soy tiplista! o yo soy Bandolista!”

La mayor profesionalización se sobrevino por tres razones conexas: la escritura para instrumentos de cuerda de su director Fernando León Rengifo exigía un nivel musical considerablemente mayor que el prototípico de los músicos aficionados que hasta entonces dedicaban sus ratos libres a cultivar esta música. Por otra parte, León podía escribir para todo el diapasón de los instrumentos porque había participado, junto con colegas como Jairo Rincón y Manuel Bernal e importantes luthiers como Pablo Hernán Rueda, Carlos Riveros y más tarde, Alberto Paredes, en el estudio de las posibilidades técnicas de construcción que permitieran mejorar la calidad sonora del tiple y la bandola, cuya secular dificultad de afinación era legendaria. La tercera razón que contribuyó a crear las condiciones para la emergencia del proyecto consistió en que, León pudo contar con estudiantes de música que se tomaron en serio, como quizás nunca antes, el universo de posibilidades que se abría a su paso⁹.

⁹ ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos.

Tocar en Nogal para mí, además, fue seguir aprendiendo música en el encuentro, en ser música juntos, es una nueva familia con quienes continuar reconociendo la música como lenguaje. Y cada uno de esos músicos con los que tocaba, también procedía de familias con los que habían aprendido, con lazos de sangre y musicales. Todos éramos herederos de una tradición que permanecía viva en las melodías que ejecutábamos.



Ilustración 10: Programa de mano, Sala de conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango,

Nogal, 1996. Archivo Particular.

Simultáneamente formé parte del Trio Instrumental Santa Cecilia, conformado con Gilberto Bedoya, requintista, Andrés Villamil en la guitarra, quien más adelante sería reemplazado por Fidel Álvarez y yo en el tiple. Tocar al lado de estos grandes instrumentistas y músicos continuó formando mi carácter musical y mi capacidad para adaptarme a diversos formatos y personalidades.

Por este tiempo hubo una selección realizada por el ministerio de relaciones exteriores, asesorados por Isadora de Norden, quien encarga a Edwin Guevara, guitarrista del Sexteto, a conformar un cuarteto de cuerdas andinas para participar en el Encuentro para la difusión del patrimonio artístico de los países andinos, a realizarse en Granada (España) en el año de 2002. Edwin me convoco a mí en el tiple, Fabian Forero en la Bandola y Hermes Espitia en el requinto - tiple, con quienes participamos de dicho evento por medio de conciertos y talleres. Antes de viajar, recibimos la invitación de la ICCR, instituto de cultura de la India, para que, aprovechando nuestro viaje a España, participáramos en un evento en una población de la India llamado Kullu, donde había un festival de música popular, y luego realizar unos conciertos en Nueva Delhi. Fue una experiencia inolvidable tocar en la India, un país con un sistema musical diferente al nuestro, donde aprendimos mucho y también viajamos bastante por tierra.

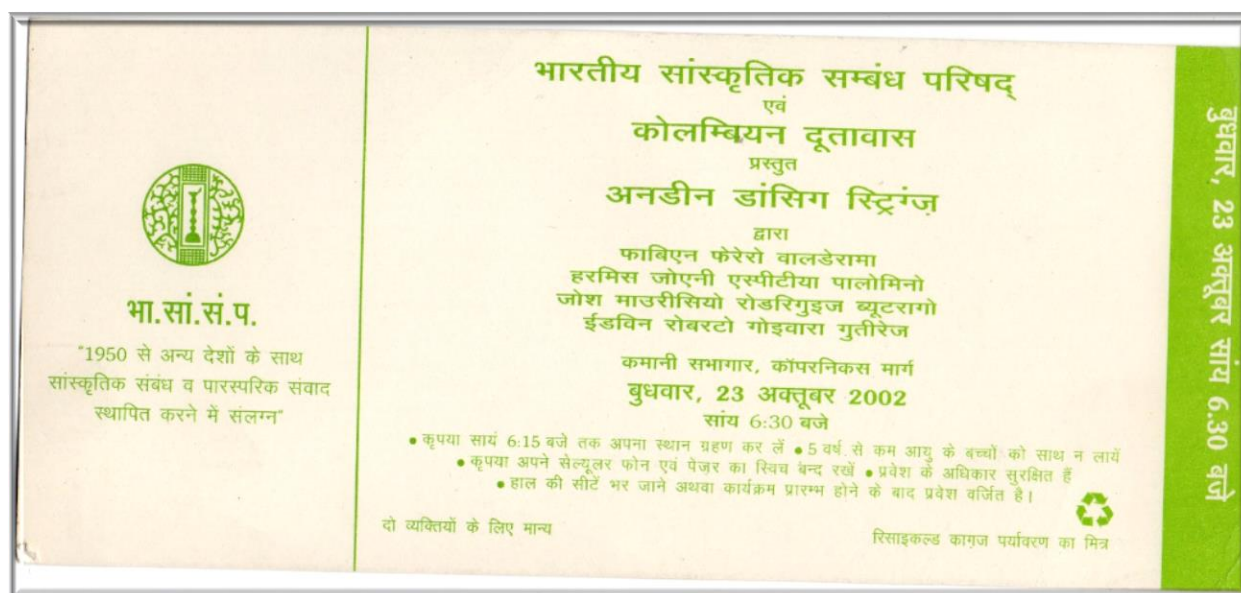


Ilustración 11: Invitación al Concierto Cuerdas Andinas en Nueva Delhi, India. Auditorio Kamani, 2002. Versión en hindi. Archivo Particular

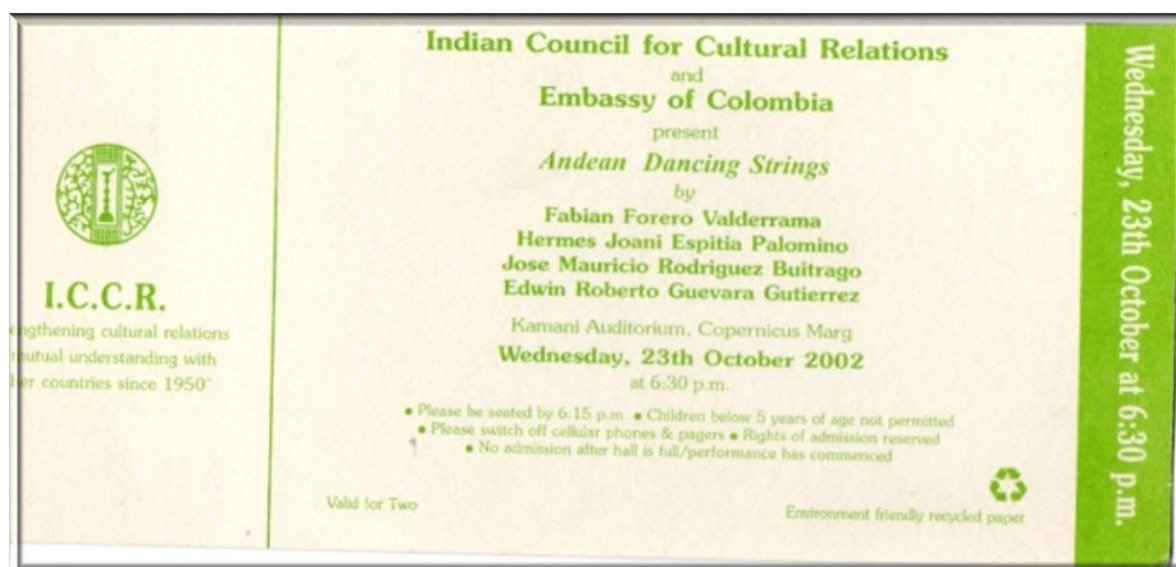


Ilustración 12 Invitación al Concierto Cuerdas Andinas en Nueva Delhi, India. Auditorio Kamani, 2002. Versión en inglés. Archivo Particular

En el año 2001 entro a trabajar a la ASAB, allí realizo la codirección del ensamble de cuerdas andinas, y conformo un cuarteto con Manuel Bernal en la bandola, y dos estudiantes con quienes viajamos a Venezuela al evento “10° ciclo de la mandolina a través del tiempo”.

En el año de 2003, y ya habiendo disminuido la actividad del Sexteto, conformamos un trio con Omar Beltrán y Ricardo Mendoza, que llamamos Trio de Cámara Colombiano con quienes viajamos a Chile a participar en el festival de Guitarras en América, realizado en Santiago con la participación de los más importantes guitarristas latinoamericanos.



Ilustración 13: Trio de Cámara Colombiano: Archivo Particular.

Ricardo Mendoza, Mauricio Rodríguez, Omar Beltrán. Festival de Guitarras, Chile, 2003

Con los fundadores de Nogal Orquesta de Cuerdas, Fernando León, Carlos Guzmán y Jorge Arbeláez, quienes venían trabajando en un cuarteto llamado Smog con el tiplista y quien fuera mi maestro Fabián Gallón, y ante su viaje para radicarse en EEUU, me llaman a reemplazarlo y conformar el



Ilustración 14: Cuarteto Colombiano: Archivo Particular.

Carlos Guzmán, Fernando León, Mauricio Rodríguez, Jorge Arbeláez. Teatro Colsubsidio. 2016.

Cuarteto Colombiano en el año 2007, agrupación aún vigente y con quienes hemos realizado la grabación de 3 discos compactos, participación en grabaciones de discos de artistas que nos invitan y numerosos conciertos en las principales auditorios del país.

Estas han sido las principales agrupaciones que he conformado, además de un tiempo que actúe como solista de tiple, actividad que abandoné porque no me sentía bien tocando solo en un escenario, el nerviosismo se apoderaba de mí y como la música siempre ha sido una actividad que disfruto profundamente, decidí dejar de lado por un tiempo el ser solista, labor que pienso retomar pronto.

Cada una de las agrupaciones y músicos con los que he podido tocar significaron una posibilidad de encuentro y de aprendizaje por medio de la música que habitábamos y hacíamos parte de nosotros, de compartir y crear espacios para la difusión de estas músicas, resignificándolas a partir de su interpretación y divulgación por medio de conciertos, grabaciones y talleres con melómanos y estudiantes. Ser música es compartir ese lenguaje común y se convirtió en la posibilidad de construir vínculos a través del ser- estar música juntos. En palabras de Andrés Samper *“Es un producto cultural y, al mismo tiempo, es*

espacio de interacción y construcción social de sentido a través de la experiencia vital y estética” ¹⁰

Aprendí de la disciplina de muchos de los músicos con que toqué, así como también pude conocer lo que no resonaba en mí, lo que definitivamente no era yo como músico, como el abuso del alcohol, la impuntualidad con los compromisos como ensayos, conciertos, el llegar a los ensayos sin haber preparado el repertorio a trabajar. El trabajo con estas agrupaciones forjó mi disciplina en el quehacer musical traducida en horas de trabajo dedicado durante al menos 4 horas a la semana en ensayos y dos horas de estudio personal para preparar el repertorio. Esto ha implicado destinar tiempos de mi vida familiar y personal para desplazarme a ensayar, al encuentro, el cual siempre disfruto profundamente y defender ante las directivas en donde he trabajado el hecho de ser músico – docente y estar convencido de que para ser profesor de música se necesita estar vigente en la práctica musical, porque permite estar en diálogo permanente, conversación que se amplía haciendo música y habitándola como profesor y músico.

A partir de mi proceso puedo identificar cómo se dio ese aprendizaje de forma natural en familia y con las agrupaciones que toqué, con una didáctica coincidente con lo propuesto por la maestra Lucy Green en su investigación de cómo aprenden música los músicos populares, mencionado por Andrés Samper ¹¹:

- 1). Los músicos escogen el repertorio que van a trabajar, nadie se los impone.
- 2). Se trabaja sin notación. La música “se aprende a oído”.
- 3). Los procesos se dan en contextos grupales fuertemente marcados por la identidad social y la amistad, en los que el aprendizaje entre pares es permanente.
- 4). No hay un proceso de aprendizaje lineal que vaya de lo simple a lo complejo, como ocurre en el ámbito formal. Más bien, ocurre de manera holística.
- 5). Existe una integración entre la escucha, la interpretación, la improvisación y la composición, con un énfasis en la creatividad personal, a diferencia de los contextos

¹⁰ Samper Arbeláez, Andrés La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 2942 Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia

¹¹ Idem

formales en los que se busca desarrollar estas habilidades de manera diferenciada, pero, además, con un predominio de la reproducción sobre la creatividad.

Si bien con las agrupaciones que toqué cuando estaba en un proceso académico formal, ya tenía desarrollado el componente de la lectura musical formal, considero que el haber tenido la oportunidad de aprender de “oído”, me permitió trasegar la música desde otra orilla y comprender el hecho musical desde una perspectiva holística, anteponiendo ese bagaje al repertorio que estaba siendo abordado desde la lectura musical, permitiéndome entender el hecho musical desde una perspectiva global. Y es evidente la influencia de los maestros y maestras de música con los que pude aprender y encontrarme en diferentes contextos educativos y musicales.

Capítulo 3: El encuentro con mis maestros

Hay cuatro maestros a los que les guardo especial reconocimiento por permitirme el acercarme a la música desde el hacer, con disciplina y rigurosidad, pero sin perder de vista el hecho musical como una práctica permanente donde se comparten conocimientos.

En primer lugar, está la maestra Libia Ladino, bandolista, tiplista caldense, profesora de tiple en mi paso por la Academia Luis A. Calvo quien, con su disciplina y su pasión por el tiple y la bandola, me impregnó su amor por la música colombiana. Dueña de una voz encantadora, en las clases tomaba el tiple y al son de sus acordes, nos regalaba las más bellas canciones colombianas, contándonos su amor por medio del canto. Recuerdo sus ojos verdes, inmensos, expresivos, pelo rubio, amable, confiable, cuando me invitó a sentarme al lado de otros cuatro estudiantes de mayor edad que la mía aquel primer día que llegué a clase por el año 1987.



*Ilustración 15: Maestra Libia Ladino.
Recuperado
<https://www.facebook.com/jgladino>*

Llegan a mi mente las imágenes de las bandolas y tiples colgados en la pared, un tablero blanco con pentagramas, una ventana detrás del escritorio. Y un perfume de la maestra que se había impregnado en el ambiente, en los tiples, en las sillas, que le daba una particularidad a ese salón, lo hacía diferente a los otros, se sumaban a la energía cálida de la maestra. De alguna parte que no recuerdo, emergían los atriles que sostenían las partituras con la lección del momento, así como unos posapíes en madera que estaban debajo de las sillas y ayudaban a encontrar la mejor posición para ejecutar el instrumento. Recuerdo el sonido de esos tiples, que eran mejores que el que tenía en casa, y los primeros arreglos instrumentales que ejecutaba acompañado por bandolas y guitarras que nos enseñaba desde la oralidad para luego leer la

música en partituras que nos entregaba. Ese sonido se hace imborrable en mi mente, formaban parte del salón y de la felicidad que me habitaba cada vez que estaba ahí inmerso en una nube de acordes y melodías que se incorporan y me impregnan como el perfume de la maestra, perfume que aún recuerdo y que vive en mí.



Ilustración 16: Maestro Fabio Ernesto Martínez N. Recuperado: www.facebook.com/fabioemartinezn

El maestro Fabio Martínez, músico bogotano licenciado en pedagogía musical de la Universidad Pedagógica del año 1977, poseedor de una amplia experiencia como docente. Con él estudié teoría musical en la academia Luis A. Calvo, quien a partir de su práctica sistemática con los materiales que elaboraba para su clase, me enseñó a encontrar en la lectura musical una posibilidad más de hacer música por medio de su didáctica enmarcada en materiales escritos con ejercicios creados por él y obras musicales que nos enseñaba como parte de un repertorio con el que iba aprendiendo la teoría. Se convierte en un maestro con el que aprendo música, la

comparto, la hago a su lado, pero además va modelando una forma cómo se enseña la música, cómo ser música con el otro ahora desde la teoría. Años después, hacia 1996, el maestro Martínez sería mi tutor en el Instituto Pedagógico Nacional al trabajar con sus estudiantes en la asignatura “Práctica pedagógica y didáctica” del pregrado licenciatura en pedagogía musical. Su obra didáctica la ha compendiado en varios libros entre los que se destacan “Método de solfeo” y “Czerny aplicado a la música colombiana”.



Ilustración 17: Enerith Núñez Pardo. Recuperado www.facebook.com/enerith.nunezpardo

Enerith Núñez, tiplista oriunda de Gigante (Huila), pedagoga musical de la Universidad Pedagógica y abogada de la Universidad Libre, quien fue mi profesora de tiple en la Universidad Pedagógica, me invitó siempre a hacer música juntos, me acogió como una tutora ofreciéndome todo el tiempo necesario para formarme como tiplista. Su mística, su manera de ver la música, de

amar el tiple, marcó en mí una forma de abordar el instrumento y de acercarme al repertorio de tiple solista. Es una creativa cultora del instrumento en ejecución solista, produciendo material y repertorio de estudio para el instrumento. En una contraportada de uno de sus textos escribe “Galopa en mi tiple montañero, dueño de mi temple y mi locura, de mis noches ciertas por natura, de mis manos gritos de dulzura”. Ella modeló en mí la pasión por el tiple, por encontrar en sus cuerdas una expresión de mi ser.

Fernando León, que aunque no ha sido mi profesor en una institución formal, he tenido la oportunidad de hacer música a su lado desde el año 1995, y quien a través de sus charlas en cada ensayo, de abordar el repertorio, me ha enseñado más de la música que cualquier otro maestro, porque a partir de su generosidad con lo que ha conocido y vivido, comparte sus historias, sus repertorios, sus vivencias en el trasegar de esta música, contagiando el amor por el hacer música tradicional colombiana y por el respeto al ejercicio musical como intérprete y docente. Eliecer Arenas escribe acerca del maestro:

Los atributos musicales de León merecen destacarse. Uno de los aspectos que más honda huella ha dejado en todos los músicos con los que ha trabajado, quizás sea el formidable dominio de León de los pormenores de sus arreglos. Conoce perfectamente cómo suenan y tan perfecto dominio del suceder sonoro, que tiene un aura de autoridad y liderazgo entre sus colegas como pocos músicos del medio. Lo cierto es que, entre ensayos, conciertos y tertulias bohemias, logró ejercer una influencia tan profunda sobre toda una generación de músicos, que lo que va a aparecer después en los noventa y el comienzo de siglo, no puede entenderse cabalmente sin hacer referencia a su trabajo¹².

¹² ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. Eliecer Arenas Monsalve

Es heredero de una familia musical: nació entre músicos y compartió con grandes ejecutantes de la música tradicional andina colombiana, permitiéndole hacer música a su lado, aprendiendo juntos y esa herencia la ha depositado en varios de nosotros sus discípulos, por medio de su extensa obra musical. El maestro Fernando merece una atención especial por ser figura cimera en la consolidación de la música andina colombiana y la bandola como instrumento posible y cierto para la ejecución de estas músicas.



*Ilustración 18: Maestro Fernando León R.
Archivo Particular*

estas

Si creador es alguien que se plantea problemas y retos distintos, el trabajo de León como artista responde a ese perfil. Su carrera como músico se reconoce, casi desde el inicio, por la introducción de nuevos elementos que no pueden ser sencillamente considerados como simple repetición de lo anterior, o como una consecuencia determinada causalmente por el devenir histórico. Aunque su búsqueda tiene antecedentes en trabajos de gente como Luis Uribe Bueno, León Cardona, Gentíl Montaña y muchos otros, lo que resulta clave para valorar la incidencia de Fernando León en el desarrollo de la Música Andina Colombiana, es que innova, porque es un profundo conocedor del legado musical del pasado, un músico que reverencia sus ancestros y que ha tocado con devoción y respeto cientos de partituras que constituyen el acervo musical de nuestra tradición”¹³. (Arenas)

Mis maestros son herederos de los músicos y maestros con quienes aprendieron, de las tertulias compartidas, de escuchar a sus ídolos en teatros ejecutando su música en vivo en conciertos. Todos tenemos una herencia que se remonta a aquellos músicos que emprendieron la gesta por dejar en las generaciones venideras su huella plasmada por medio de su obra. Es necesario conocer nuestros orígenes, de dónde viene esa música que me habita, de quién soy heredero, depositario de una música que habito y me habita.

¹³ Idem

Capítulo 4: El encuentro con los ancestros

Me remonto hasta el maestro Pedro Morales Pino, músico vallecaucano nacido en Cartago en el año 1863, conocido como el “Padre de la música andina colombiana”. Morales Pino quien, motivado por su amor por esta música llega a Bogotá en el año 1877 para estudiar en la Academia Nacional de Música y en el año 1897 organiza la primera “Lira Colombiana”, agrupación que, en conformaciones diferentes en integrantes y épocas, reúne a intérpretes de bandola, tiple y guitarra para difundir esta música en Colombia y fuera de ella, en giras internacionales por Estados Unidos y Centroamérica. Ese era su principal objetivo, buscar personas con quien tocar y difundir nuestros aires andinos tradicionales no solamente en Colombia sino en todo el continente. Con su aporte a partir de la escritura en partituras de la música que era enseñada desde la oralidad, permitiendo así que estos documentos se constituyan en una memoria que llegan hasta nuestros días. La Lira Colombiana se convierte en un espacio para que los músicos aprendan y además en una forma de difundir repertorios por medio de conciertos y giras, convirtiéndose en un hito para la música tradicional de la zona andina colombiana. Según Octavio Marulanda:

La “Lira Colombiana” fue un modelo en su género, y tal lo dice el hecho que en el año 1889 actuó en Medellín, donde no solo produjo un impacto notable sino que atrajo el interés y el entusiasmo por crear , en 1903, la “Lira Antioqueña”...



Ilustración 19 La lira colombiana, 1918. Recuperado:
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=258845>

Emilio Murillo Chapul (1880 – 1942) fue alumno de Pedro Morales Pino y hereda su gusto, amor y pasión por interpretar, componer y divulgarla. Fue el primer músico nacional en grabar esta música fuera del país. Jaime Rico Salazar menciona en su libro “La canción colombiana” (2004), otros aportes del maestro Murillo:

- Ser defensor de la canción colombiana. Murillo estaba presto a levantar la voz cuando los músicos despreciaban o desconocían la música nacional, en especial los bambucos.
- Promover y ayudar a los artistas nacionales, es el caso de Carlos Julio Ramírez, Matilde y Elvira Díaz.
- Viajar al exterior en giras dando a conocer la música colombiana. En 1929 viaja a Europa y en 1932 sale por América del sur junto con reconocidos músicos nacionales como, Alejandro Wills, Francisco Cristancho, y Jerónimo Velasco.

Morales Pino y Emilio Murillo además tienen una influencia importante en su labor pedagógica a través de la creación de las estudiantinas, en reacción a la trasplantación de modelos pedagógicos Europeos para la enseñanza de la música, la creación y adaptación de repertorios para estas agrupaciones que se convierten en escuela y material de consulta que se mantiene hasta nuestros días.



*Ilustración 20: Emilio Murillo. Recuperado:
www.radionacional.co/noticia/emilio-murillo/emilio-murillo-75-anos-sin-apostol-de-la-musica-nacional*

Estos maestros intérpretes y pedagogos, entre muchos otros, dejan su legado a futuras generaciones por medio de su trabajo compositivo, de ejecución y defensa de estas músicas, convirtiéndose en creadores de espacios para ser música con los otros.

En charlas con el maestro Fernando León y revisando una entrevista suya en You Tube, observo un fenómeno interesante con relación a la difusión de nuestras músicas: La aparición de la radiodifusión en el país. Nos remontamos a la década de los años cuarenta

donde hay un florecimiento importante de la radiodifusión en Colombia y Latinoamérica. Empiezan a instalarse las estaciones de radio en capitales de departamento, convirtiéndose en un espacio para difundir nuestros aires tradicionales andinos colombianos. En Bogotá se fundan cadenas radiales que interpretan música en vivo. Son los músicos, compositores, arreglistas, cantantes, agrupaciones, orquestas, los que allí encuentran un espacio para difundir sus composiciones, sus repertorios, interpretándolas con sus agrupaciones musicales, continuando con la gesta de Morales Pino, Emilio Murillo y muchos otros músicos cultores de estas músicas, pero ahora desde la radio.

Una primera emisora que encontramos en Bogotá es “La Voz de Colombia”, con el aporte inmenso de personajes destacados en el ámbito musical como el mencionado Emilio Murillo y las hermanas Chávez. El maestro Fernando menciona a la cantante Matilde Díaz, quien con su hermana Elvira participan activamente de la programación. Matilde, quien fuera posteriormente la famosa cantante de porros de la orquesta de Lucho Bermúdez, cantaba en esta emisora pasillos y bambucos.

Posteriormente aparece la Radio Santafé, que tiene como emblema la música colombiana, la cual tiene un radioteatro y su programación se dedica casi por completo a la música tradicional por medio de la difusión de grabaciones y de música en vivo usando las agrupaciones vigentes de la época. Producto de este auge encontramos una agrupación importante, el Conjunto Granadino, dirigido por el maestro Hernando Rico Velandia (1908-

1968), grupo musical emblemático de la emisora quienes por casi 30 años difunden ininterrumpidamente nuestros aires tradicionales andinos instrumentales y vocales.



Ilustración 21 Conjunto Granadino. Recuperado: www.youtube.com/watch?v=E84o-dJmvEo



Ilustración 22 Teatro de la radio Santafé. Recuperado:

<http://www.radiosantafe.com/2017/04/01/radio-santa-fe-79-anos>

En la emisora Nueva Granada, el maestro Oriol Rangel con su programa “Antología musical colombiana” propende por espacios para la difusión de estos aires nacionales. En el texto de “Radioescuchas y “música nacional” a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia”, escrito por Hernando Andrés Pulido Londoño hace referencia al programa radial:

A mediados de 1952 comenzó a emitirse por la Emisora Nueva Granada de Bogotá el programa radial Antología Musical de Colombia, dirigido e interpretado en vivo por el pianista y compositor Oriol Rangel (1916-1976), uno de los mayores difusores de la “música nacional” colombiana del siglo XX. El programa prometía a los radioescuchas de todo el país cada mediodía, luego de la hora del almuerzo, ponerlos en contacto por quince minutos con las expresiones más “puras y aquilatadas” de la “música popular colombiana”, como proclamaba el cabezote del programa. La “música nacional” había sido considerada desde el siglo XIX como equivalente a los géneros musicales populares de la región andina (por ejemplo, el bambuco, el pasillo, la guabina o el bunde, entre otros). De manera especial, el bambuco fue tenido por compositores, folcloristas y dirigentes como expresión esencial de la nacionalidad. Dicha noción tuvo

relación con el predominio histórico en Colombia de un centralismo político-económico enclavado en tierras andinas y con los acercamientos académicos-nacionalistas a las músicas vernáculas. Esta concepción de la “música nacional” fue persistente a lo largo de la pasada centuria, en tensión con otros géneros musicales colombianos y transnacionales, y hasta con las industrias radiales y discográficas que habían popularizado las músicas andinas entre 1910 y 1920¹⁴.



Ilustración 23 Interior del desaparecido Teatro San Jorge, sede de la emisora Nueva Granada. Recuperado: <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio>

La agrupación que dirige el maestro Oriol se llamaba “Nocturnal Colombiano”, conformado por dos flautas, piano, guitarra y contrabajo. Este conjunto hace la difusión de la música instrumental y cantada invitando en las voces a los “Hermanos Martínez”, Jaime y Mario Martínez. En las flautas estuvieron Oscar Álvarez, Gabriel Hernández, Jaime Moreno

¹⁴ Pulido Londoño, Hernando Andrés. “Radioescuchas y ‘música nacional’ a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia”. *Historia Crítica* 67 (2018): 67-88, doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit67.2018.04>

(Profesor actual del conservatorio de la Universidad Nacional) y Gabriel Uribe. En las voces siempre estuvo los hermanos Martínez. En el contrabajo estuvieron Otón Rangel, Julio Garavito y Zoilo Nieto, y Mario Martínez en la ejecución del tiple.



Ilustración 24 Nocturnal Colombiano. Recuperado:

www.youtube.com/watch?v=pBZBax5Fhzs

La emisora Nueva Granada se vuelve famosa porque tiene Radioteatro y posee una orquesta de planta, la cual es dirigida por grandes directores como el maestro Manuel María Tena, director español, contratado por la emisora para tal efecto. Luego la dirige personalidades como Alex Tovar y Oriol Rangel. Posterior al retiro del maestro Rangel entra a dirigir la orquesta de la Nueva Granada el maestro Jaime Llano, quien fue su último director hasta cuando la emisora cesa su actividad. En la década de los 60, Jaime Llano González, músico nacido en Titiribí en 1932, empieza a incursionar con en los ritmos colombianos con un instrumento inédito para la época: el órgano Hammond. El maestro encuentra espacios para difundir su música en bares de la época donde hacían presentaciones en vivo con

cantantes y músicos instrumentistas. El maestro Llano también forma parte de los artistas que encuentran un espacio de difusión en la emisora Nueva Granada interpretando repertorio colombiano y latinoamericano.



Ilustración 25: "Los Tolimenses" Emeterio y Felipe. Recuperado: www.semana.com/nacion/articulo/fallecio-lizardo-diaz-compadre-felipe-los-tolimenses

En esta emisora nacen “Los tolimeses”, Emeterio y Felipe, dueto musical y humorístico que entablan una forma particular de ver la realidad musical y social del momento y quienes fueron los primeros en llevar estas músicas a la televisión en el lanzamiento de este medio en el año 1954.

Después de ello aparece la emisora “Nuevo mundo”, de la cadena Caracol, que también tenía radio teatro, con orquesta de planta: la orquesta “Philips” que la dirigió el maestro Manuel J. Bernal, donde se presentaron los más grandes artistas y tenía un espacio dedicado al humor.

La importancia de dichas emisoras en la radiodifusión de nuestra música fue notable:

“En torno a la Antología Musical de Colombia, transmitida en cadena radial nacional, surgió una comunidad de oyentes que solicitó y discutió sobre las obras y los compositores que constituían un canon inestable de la “música nacional”, y que coincidió por demás con la difusión de los géneros andinos

La música en vivo recibió un gran impulso por la competencia entre Caracol y RCN, a través del fortalecimiento del formato de radioteatro, un espectáculo de variedades con acompañamiento de orquesta, transmitido en vivo por radio desde un teatro reconocido. En el caso de Caracol, fue el programa La Hora Philips de las Emisoras Nuevo Mundo, que difundió la obra de músicos internacionales y nacionales. Entretanto RCN realizó el programa Serenata, dirigido por Hernando Téllez, originado desde el Palacio de Bellas Artes de Medellín. En Bogotá, la Emisora Nueva Granada

siguió una propuesta semejante desde su radioteatro en Bogotá. La programación diaria contó con programas de música grabada y en vivo, como la Antología del maestro Oriol Rangel, que a través de RCN pudo ser transmitida a lo largo del territorio colombiano” (Pulido Londoño)¹⁵

Otro espacio importante para la difusión de nuestra música andina fue la aparición del periódico “Mundo al día” por los años 30. Allí se difundían partituras, comentarios, críticas. Jaime Cortes en su libro “La música nacional y popular colombiana en la colección *Mundo al día* (1924 – 1938)

Sin duda, el conjunto de piezas impresas por *Mundo al día* es la muestra musical más extensa y de mayor circulación en una publicación periódica colombiana. Sin embargo, no solo se trata de un caso excepcional en términos editoriales. La colección *Mundo al día* también es una síntesis única de las preocupaciones por formular una identidad colectiva a través de la música y un testimonio del temprano impacto de los medios masivos de difusión musical en el país. Con piezas que pertenecieron en su gran mayoría a la música popular de inicios del siglo XX, además de algunos ejemplos de claro sesgo académico, Mundo al día asumió el ambicioso proyecto de divulgar un repertorio que afirmara una tradición de índole nacional. Con este horizonte el periódico se convirtió en una tribuna de un debate inspirado en el nacionalismo del momento, cuando se experimentaban los efectos de las innovaciones tecnológicas en la práctica musical. Mientras se editaban partituras y se reseñaba toda una polémica acerca de lo que se designó como la *música nacional*, piezas de la colección se escuchaban en presentaciones públicas en discos del formato 78 rpm y en programas emitidos por las estaciones radiales. En torno al proyecto cultural de *Mundo al día* convergieron la impresión musical, la industria discográfica y la radiodifusión¹⁶.

Nuestros padres y abuelos crecieron escuchando estos programas por la radio y así se convierten en espacios para el encuentro y una manera de aprender de una tradición ejecutada y contada por los artistas de la época, con emisiones en vivo. Además, las agrupaciones

¹⁵ Pulido Londoño, Hernando Andrés. “Radioescuchas y ‘música nacional’ a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia”. *Historia Crítica* 67 (2018): 67-88, doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit67.2018.04>

¹⁶ La música nacional y popular colombiana en la colección en la colección mundo al día (1924- 1938). Jaime

resultantes del entusiasmo de maestros como Morales Pino, Emilio Murillo, entre otros, develan un interés por difundir estos aires nacionales y se convierten en semillero de nuevas agrupaciones que aprenden a través del encuentro con sus repertorios en conciertos y presentaciones en vivo o grabadas.

Jaime Llano González en entrevista transcrita en el libro “Canción andina colombiana en duetos”, comenta:

...la música tradicional se ha acabado, se ha mermado mucho, son pocos los cantantes que saben sobre música colombiana; ahora cantan boleros. La música tradicional se acaba porque las emisoras no vuelven a transmitir música colombiana del interior...por otro lado, no existen políticas de estado en ese sentido, de manera que la época en que había espacios, en la cual se respetaba y se apreciaba la música de nuestro país ahora es historia.

Los espacios en que se podía apreciar y escuchar esta música, como emisoras y programas en televisión, permitieron a la población acercarse a los repertorios y crear un vínculo, un sentido de apropiación sobre estas melodías y canciones que hacen parte del acervo emocional de nuestros padres y abuelos. Por eso cuando ellos escuchan estas melodías sienten una conexión directa con algo que los identifica como colombianos. Ahora la divulgación de esta música se hace por medio de grabaciones, de conciertos y en algunos programas en radio en horarios poco accesibles, lo que hace de estos repertorios en un bien exclusivo, solo para aquellos que tienen la posibilidad de acceder a un disco, a internet, a los festivales, conciertos, a los escasos programas de radio. El músico de tienda, ese juglar que contaba historias con su canto al son de una cerveza ya no se encuentran con facilidad y se han cerrado espacios para que esta música sea popular. Algunos intérpretes están más preocupados por hacer repertorios para agradar a los demás músicos, como una suerte de competencia por demostrar quién es el más hábil, olvidando que la esencia de esta música es el sentimiento que emerge de un pueblo que busca en estas melodías y letras encontrar eco a aquello que sienten como propio y que se lo han venido olvidando paulatinamente. Hay una pérdida de nuestras memorias, de nuestro territorio emocional, nuestros repertorios ahora están invadidos por músicas que no nos son propias. No se trata de ser un defensor a ultranza de la tradición: es propender por no alienarnos, por cuidar, por valorar lo heredado, por tener el derecho a escuchar música tradicional, por volver al origen, al útero, a la madre, al perfume de la maestra, al sombrero del abuelo.

Encuentro una referencia de Alejandro Álzate, luego de compendiar una entrevista con Carlos Miñana que considero da luces de lo que sucede con la música andina colombiana actual:

Cuando la música andina tomó un camino más hacia el virtuosismo por influencia de la música clásica, se dio una elevación del nivel técnico y se escindió a los ejecutantes de los oyentes, es decir, conllevó a una especialización que estableció una dicotomía entre lo que ahora sería los artistas y el público; el primero encargándose de la elaboración e interpretación de la música y el segundo siendo más pasivo y contemplativo al respecto, involucrado más en el deleite que en la participación directa. Para ello se crearon escenarios más apropiados que separaron a los artistas del público, como las tarimas, presentes en eventos al aire libre o en espacios cerrados como teatros, así se desarrollan eventos como conciertos momentáneos o bien festivales en los que se da una vivencia colectiva de la música, aunque especializada, en la medida en que hay una separación entre quienes ejecutan la música y quienes la reciben como espectadores y partícipes a la distancia, bien con la escucha detallada y / o el baile y la expresión corporal (aunque este aspecto es cada vez más marginal en eventos de música andina colombiana)¹⁷”

Los espacios para escuchar música andina colombiana son escasos. Existen concursos, festivales, que se activan por momentos específicos en el año, pero encontrar una programación continua de esta música no es posible y de alguna manera estos espacios son cerrados, difíciles de acceder para el público común. Existen grabaciones de los programas que se hacían en la Radiodifusora Nacional, los cuales son accesibles por medio de un protocolo en la radio nacional, así como canales en You Tube que están propendiendo por difundir estas músicas tradicionales y las llamadas “nuevas expresiones”. Actualmente son muy pocos los espacios radiales que emiten programación de músicas tradicionales. Hay programas en las emisoras pertenecientes a las universidades, pero la mayoría en horarios poco aptos para su difusión y escucha. Sobrevive un programa en Caracol radio de Gabriel

¹⁷ Nueva música instrumental andina colombiana : su identidad y sus tensiones. Alejandro Alzate Arango.

Muñoz López, quien persiste en su anhelo de preservar este legado, pero su horario de difusión es a la 1 am, lo que refleja el poco o nada interés de nuestra radio comercial por difundir un acervo cultural que nos pertenece a los colombianos pero que no lo expropian por voluntad de quienes tienen acceso a los medios de comunicación. Los espacios para invitar a una agrupación grande ya no existen, aquellos que posibilitaban el encuentro se han transformado. Hago propias las palabras del maestro Jorge Veloza en su canción plegaria radiofónica

“Ah malhaya quién pudiera ser dueño de una emisora, pa poner a toda hora musiquita del país. Musiquita colombiana de toditos los colores, y de todos los sabores y de todos los amores que es la que me gusta a mí”.

Capítulo 5: El encuentro con el otro

La revisión crítica de mi proceso de aprendizaje me lleva a cuestionarme sobre cuáles son las estrategias pedagógicas inscritas en las prácticas cotidianas de los músicos que fuimos formados desde la tradición oral. Me apasiona buscar las posibilidades que ofrecen estas músicas en propiciar encuentros en mi aula y fuera de ella, un encuentro entendido no como un contenido o un proceso más de transmisión de la cultura, sino como lo menciona el investigador español Javier Abad:

La pedagogía del encuentro constituye el eje de la misión de todo maestro: encuentro del ser y del estar, mediante el descubrimiento de un nuevo libro: nosotros (nos-otros). “Yo soy yo porque nosotros somos”. Este encuentro con los otros es de hecho, transcultural¹⁸.

El ser - estar música con mi familia, con las agrupaciones con las que he formado parte, los maestros con quien aprendí, ha sido la oportunidad del encuentro, del ser música con el otro y es por ello por lo que mi aula se convierte en ese lugar para recrear espacios de conocimiento, lugar de encuentro, donde pretendo tener presente las lógicas, necesidades y características de las músicas tradicionales desde donde fui formado.

En palabras de Andrés Samper refiriéndose a la propuesta de Keith Swanwick sobre su propuesta de educación musical en el encuentro:

¹⁸ Recuperado <https://www.elcomercio.com/blogs/la-silla-vacia/pedagogia-encuentro-xavierabad-faustosegovia.html>. **ElComercio.com**

El encuentro tiene que ver con una concepción de la educación menos fragmentada y lineal. Haciendo referencia a la manera en que los vendan aprenden música, Swanwick explica esta noción de encuentro de la siguiente manera: La música es, por encima de todo, un arte social en el que la interpretación con otros y la escucha de otros es la motivación, la experiencia y el proceso de aprendizaje. A eso se llama educación musical por el encuentro. La música no queda fragmentada en pequeñas parcelas para fines prácticos o de análisis, sino que se presenta y acoge como un todo dentro de un contexto social global. Por eso la experiencia musical de los participantes es polivalente, rica en posibilidades y desde luego no está organizada secuencialmente por orden de dificultad. (Swanwick, 1991, p. 143)

En mi proceso de aprendizaje musical, desde el encuentro familiar, la música se convierte en un lenguaje que abordo como propio, como una manera de expresar y comunicarme con mi entorno. Por ello, el ingreso a la academia y el encuentro con la teoría lo asumí como un lenguaje que ya dominaba, el hacer música, de reconocernos los unos a los otros ahora desde un aula de clases. Como narraba anteriormente, al iniciar mi licenciatura, inmediatamente empecé a tocar con la estudiantina, que en ese entonces era uno de los grupos musicales más representativos de la Facultad de Bellas Artes. Fue allí pude poner en conversación todo el bagaje musical de mi herencia con los nuevos repertorios y formas de interpretación generados en ese encuentro musical, construyendo así un diálogo de saberes. Y así como aprendí, esa metodología que se despliega en el hacer música en familia, con otros músicos empíricos o académicos, lo traslado a mi aula, elaboro mi pedagogía a partir del aprendizaje de mi proceso de formación.

Capítulo 6. El encuentro con mi pedagogía

En mi práctica docente trabajo el montaje de repertorio tradicional, como un “abrir una ventana”, no como algo inamovible, estático, muerto sino como una materia a ser resignificada. En mi clase siempre hay música: somos música junto con mis estudiantes. Porque para mí la música es lo resultante de ser melodías juntos, de generar un diálogo que nos compenetra y nos hace uno con la música y con nosotros como grupo, en un ambiente de igualdad. Es pensarse como parte de la música, desde un instrumento, el cuerpo, la voz. Y es que así fui educado en lo musical, ese fue mi proceso de aprendizaje desde la oralidad, desde la tradición, en donde se aprendía haciendo y por necesidad de compartir. Era un espacio para hacer música en familia, un lenguaje en común que había que dominar para lograr la comunicación fraterna. En mis clases la teoría es producto de lo que vamos encontrando y reflexionando, lo que vamos construyendo y compartiendo juntos: es otro resultado de ese encuentro que busca construir comunidad fraterna y conocimiento musical.

Eliecer Arenas plantea lo siguiente:

Las tradiciones no se pueden entender como la amable entrega de una posta para delegar el empeño a la generación siguiente, ni como proceso amable y siempre fluido. Las tradiciones tienen tanto de continuidad como de cambio; surgen de una lucha entre referentes del pasado leídos según las expectativas del presente. Siempre se parte de metáforas previas, de sonoridades logradas antes, de formas de tocar construidas por el empeño de otros, de configuraciones melódicas, rítmicas y acentuales aprendidas de

otros. Avanzar, es tanto retomar como reconfigurar, asimilar como recontextualizar. (2009, pág. 19)¹⁹.

El abordaje de repertorios tradicionales en mi clase y mi práctica artística lo elaboro desde el respeto por su interpretación, respeto entendido como la necesidad de conocer acerca de los compositores, sus historias, el análisis de sus letras o melodías, sus contextos, lo que nos quieren contar a las nuevas generaciones y la resignificación de esa música trayéndola a mi contexto educativo.

Comparto las palabras de Omar Castillo referenciado por Carlos Echeverry:

El reconocimiento de la tradición no implica obedecerla, pero desconocerla hace que cualquier ruptura con ella resulte ficticia, inútil para la renovación y el establecimiento de otras maneras y formas de aprehender, de nombrar y participar de la realidad, de la otredad. La ruptura con la tradición es posible por el conocimiento de la misma, hacer tabla rasa ignorándola carece de sentido y, casi siempre, obliga a repetir lo más nocivo de la misma, es decir, a ser sujetos de su más aberrante continuidad.

No pretendo jerarquizar o ponderar la música tradicional andina colombiana sino brindar posibilidades de reconocerla, contar aquello que me hace vibrar, desplegar una metodología hacia el encuentro con estos repertorios para compartir con todos aquellos que se acercan a hacer música conmigo y resignificarlas desde la interpretación individual y conjunta para buscar maneras de contar la música que vamos siendo juntos. Desde ese quehacer se despliega una didáctica para el abordaje de las clases y el encuentro con el otro.

Encuentro una definición de la didáctica como “Conjunto de métodos, técnicas y procedimientos para la enseñanza” (Gastón Mialaret), pero para mí la didáctica es también resonar con el otro, es entablar un diálogo que concluye en el hecho musical y los puentes que se construyen para generar conocimiento mutuo. Deseo seguir encontrando en la música y didáctica la potencia para establecer un diálogo entre los elementos constitutivos de la tradición con la búsqueda de una identidad que nos permita reconocernos habitantes de un territorio emocional. ¿Cómo la música tradicional puede desplegar una metodología que tiene como gesto político la restitución de un territorio emocional? ¿Cómo resignificar una

¹⁹ Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958 Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos
Eliecer Arenas Monsalve. Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional

didáctica musical propia basada en las características del ser colombiano, latinoamericano, para el encuentro con repertorios tradicionales? ¿Cómo se aprende música desde la oralidad, de forma natural, espontánea? ¿Cuál es la metodología para el encuentro con el otro, con su música? Pienso que las respuestas siguen estando en el asumir el recorrido comprometido, sentido y con sentido de ese camino de reconfiguración y resignificación. Para ello, mi material principal son las melodías y canciones tradicionales, los autores y compositores que tanto han aportado a nuestro lenguaje musical. Encuentro potencial en cada una de las letras que aportan compositores que trayéndolas a nuestro contexto educativo puede generar una oportunidad de resignificarlas, de conocer sentimientos, el trabajo en el campo, en las minas, las veladas, los paseos, las serenatas, los paisajes, las historias puestas en palabras que cuentan un pasado que se quiere ser presencia y presente en las aulas. Al igual, las melodías instrumentales presentadas en géneros como el bambuco, pasillo, danza, guabina y las posibilidades que brindan desde la ejecución instrumental conjunta, con instrumentos tradicionales y buscando lenguajes comunes a partir de nuevas instrumentaciones. Carlos Miñana plantea:

La significación de una obra no es estática, no está dada de una vez y para siempre. El significado de una composición es más bien un proceso, histórica y culturalmente ubicado y determinado. La significación va cambiando de cultura en cultura, de clase a clase social, de época a época. (1986, pág. 56)

La resignificación del repertorio tradicional es una potencia para encontrar vínculos con una tradición que puede ser conocida a partir de crear puentes que conduzcan a develar un pasado que nos constituye y una herencia que podemos reconocer.

El ejercicio que realizo como maestro me ha permitido desempeñarme en diversos ámbitos que han sido asumidos de igual manera por mí, es decir, con idéntico compromiso y dedicación, entendiendo que cada sector en el que ejerzo tiene unas características y necesidades que debo atender desde mi ética como docente en música, comprendiendo el entorno sociocultural de la comunidad en que esté realizando mi labor.

En esta época de mi vida disfruto el encuentro con mis estudiantes para aprender mutuamente, algo que empezó a suceder hace ya varios años cuando comprendí que esos niños y niñas eran iguales a mí. La diferencia estaba en los años, la experiencia y que seguramente ellos, a mi edad, serían mejores al tener la oportunidad de aprender con profesores mejor cualificados. Entendí que como maestro era vital aprenderse sus nombres,

darles una voz, una presencia, sueños para trabajar y hacerlos posibles. Transformé lo que para mí era un empleo en una pasión, la cual, por los avatares, la realidad compleja del día a día en las instituciones, por momentos puede flaquear, pero no desaparece porque me constituye como sujeto.

La pasión por mi quehacer pedagógico empezó a surgir con fuerza en la vivencia al ser tallerista del programa “Jóvenes Tejedores de Sociedad”, hacia el año 2000. A mi encuentro asistían jóvenes pertenecientes a barrios vulnerables en la localidad de Tunjuelito en Bogotá, con el deseo de aprender guitarra, logrando conformar un grupo de 30 instrumentistas, quienes acudían dos veces por semana a la cita en torno a la guitarra y repertorios de música popular logrando interpretar arreglos instrumentales que se presentaba en concierto en el teatro Jorge Eliécer Gaitán, junto a otros procesos de danza y literatura. Estos jóvenes, pertenecientes a pandillas, con problemas de drogadicción, encontraban en mi clase un espacio para dedicarse a ellos, a hacer y ser música juntos y sentía por primera vez que el ser profesor era más que transmitir conocimientos: nos convertimos en una familia que hacía música juntos y aprendíamos desde la práctica musical.

Posteriormente, en el año 2004 fui profesor y coordinador del área preorquestal de la Fundación Batuta en la localidad de Suba, donde asistían dos veces por semana entre 30 y 40 niños y niñas en condiciones de vulnerabilidad, muchos de ellos desplazados por la violencia. Me conmovía profundamente su anhelo por aprender, por trabajar para conseguir los objetivos, su persistencia y puntualidad, su empatía con el repertorio y proceso propuesto. Cada vez que teníamos un concierto, un ensayo general, afloraba un sentimiento de esperanza al ver el brillo en los ojos de mis pequeños músicos convertidos en gigantes en escena. Con cada clase se fueron derrumbando las distancias entre maestro y alumno para emerger los anhelos por ser mejores, vivenciamos la solidaridad motivada por el hacer y ser música. Mi clase, para ellos y para mí, era oasis en medio de su rutina diaria indolente con su vida naciente y las condiciones adversas que no nos limitaba; su resiliencia inspiraba mi quehacer. Esa etapa me formó y configuró una manera de sentir la educación y mi compromiso frente a esos seres maravillosos con quienes compartí el hacer música y aprender juntos, sensibilidad que se instaló en mí perennemente.

Aquel aprendizaje instalado de la experiencia con comunidades vulnerables me ha servido para ser más cercano con mis estudiantes del colegio, sensible a sus dificultades y a las posibilidades que brinda la música como mediador del encuentro. Un maestro como yo,

apasionado, que ama profundamente su profesión, que resuena con sus educandos sabiendo que merecen siempre a alguien mejor cada día, cultor de músicas tradicionales, decide ingresar a una maestría en Educación Artística para salir de su zona de confort, de su territorialidad, buscando moverse, dislocarse, pensarse, regalar vida y por ende a sus estudiantes. Cada una de estas cosas las he venido encontrando y mucho más, a partir de pensarme el profesor que soy, el maestro que entra a mi aula, con unas características únicas, reflexiones motivadas por las lecturas abordadas y el encuentro con cada una de las experiencias compartidas. Este maestro se está resignificado y reconfigurando para seguir realizando ajustes en sus prácticas cotidianas, en sus métodos, en su pedagogía. Estoy reconociendo nuevamente que esos niños y niñas tienen un cuerpo presente en clase, siendo sensible frente al lenguaje de sus posiciones y disposiciones, reafirmando lo vital del vínculo afectivo que emana del ser y hacer música juntos, de nuestras palabras vividas, gestos, posiciones y disposiciones que pasan a formar parte del repertorio trabajado, de la interpretación que quiere interpretarnos, matizarnos.

Al igual que el repertorio, nuestra clase quiere ser cada vez una nueva interpretación, una práctica con sentido y una coda diferente para cada nueva ejecución. Trabajo cada día para ser un maestro que permita a quienes comparten su espacio educativo encontrar su voz, su singularidad, su proceso creativo, nutriendo la experiencia que he tenido durante ya varios años como profesor de música a partir de lo que se va instalando en mí al incorporar aprendizajes de las lecturas, dialogando con los autores, con lo que va sumando con cada sesión, cada reflexión, cada encuentro con el otro y conmigo mismo, aportando lo que aprendí desde la música tradicional.

Mi tiple, con su caja de resonancia elaborada con las mejores maderas musicales se asemeja a lo que sería un cuerpo en escucha. Ingresé a la maestría con el propósito de ampliar mis conocimientos en técnicas, como sumar hojas a un recetario, para seguir ejerciendo mi labor docente. Y lo que ha sucedido es que he tomado conciencia que para resonar el espacio debe estar vacío, debe haber silencio. Entonces mi cuerpo quiere ser espacio que le permite resonar, vibrar con aquello que escucha, como me sucedió cuando aprendí música en familia, cuando estaba limpio de prejuicios y en escucha activa. Mi piel, al igual que la tapa armónica de mi tiple, sensible, delgada, se ha vuelto hacia al otro, para resonar en sus palabras y encontrar sentido en la escucha activa, amplificar sentimientos y emociones contenidas en las voces de quienes me rodean. Pienso que los maestros en muchos casos nos llenamos de tantos

conocimientos, de procedimientos, que nos dan una especie de autoridad la cual nos nubla, y no permite reconocer en el otro su valía, su singularidad, no nos facilita escuchar y resonar.

El ser maestro nos invita a despojarnos de egos, a dejarnos vaciar de prejuicios y actitudes que no permite emerger la figura del artista – profesor que es un creador, no solo de composiciones musicales sino creador de vida, de ser un innovador en formas de relacionarnos con nuestros estudiantes, colegas, profesores como una apuesta a trascender en todos aquellos que se acercan a nosotros, una forma de construir conocimiento y comunidad, comprendiendo que ante todo el ser músico y docente exige una actitud de servicio, no entendida como servilismo, sino como una posibilidad de convertirse en puente para acercar al hecho artístico, un mediador y facilitador de caminos que conduzcan al goce en el encuentro de la música que habita en el otro, en ser juntos nuevos mundos posibles.

Aproximarse a una pedagogía del encuentro, implica reconocer el papel del cuerpo en dicho acontecimiento, desprenderse de las hegemonías y los discursos tradicionales y dogmáticos que asumen al cuerpo del otro como objeto, cosa o materia desde una perspectiva instrumental, para dar paso al reconocimiento de la piel, la valoración de la humanidad del otro que es presencia viva y vivida del cuerpo, al igual que imaginada y proyectada de su corporeidad/motricidad, esa que permite construirse como sujeto y construir al otro en la relación, en el diálogo, en el encuentro. (p. 146)²⁰

En mi contexto actual, que es un colegio de carácter privado, asisten a mi encuentro alrededor de 600 estudiantes a la semana que tienen todas sus necesidades básicas satisfechas. Son seres maravillosos que les habita la necesidad de ser reconocidos, escuchados y de tener la posibilidad de ejercer su pasión por la música, conjugándola con sus estudios y, en algunos casos, con la aversión que aún existe en algunos padres en que sus hijos se dediquen a la música como una opción profesional, avalada de cierta forma por un colegio con un énfasis académico tan marcado como en el que laboro actualmente. Sus destrezas musicales son visibles, pero tienen dificultades con saber esperar, con enfrentarse a un reto y trabajar para superar aquello que sienten un obstáculo: se rinden fácilmente ante la dificultad. Tal vez porque para ellos muchas cosas les son solucionadas por otros, todo es inmediato y proponerse retos está en su espectro con la condición de que no les exija un esfuerzo continuado. A partir de la propuesta de trabajar la clase de música como un encuentro se ha

²⁰ Restrepo-Pérez, O.E., Restrepo-Pérez, L.M. y Jaramillo-Ocampo, D.A. (2017). La formación: una apuesta por las pedagogías del encuentro. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 13 (2), 83-100.

abierto la posibilidad de un diálogo más abierto, encontrando repertorios y formas de abordarlos desde el goce por el hacer música juntos y el construir lazos al sentirse haciendo música, y sin darse cuenta, ponen toda su actitud en pro de lograr las obras puestas como lenguaje musical común.

Tengo un salón amplio, un instrumental que ha venido mejorando en calidad y cantidad gracias al apoyo de las directivas de la institución y el hecho de evidenciar unos resultados en mis estudiantes que demanda el apoyo para continuar.

Al comienzo presentaba mi condición de intérprete de música andina colombiana y lo hilo con mi contexto actual revisando cómo históricamente se ha venido desconociendo aquello que nos constituye como colombianos en cuanto a lo tradicional, y es reflejado en los colegios donde he trabajado, ya que existe poco reconocimiento por esas expresiones culturales. Los estudiantes no sienten cercana la música tradicional y por ello se muestran por momentos renuentes a interpretarla; se logra en los niveles iniciales de primaria, pero al pasar al bachillerato el pedagogo musical se encuentra con la resistencia de los niños por tocar música colombiana, seguramente porque somos herederos de ese sentir de que lo nuestro no vale, no tiene rigor académico, no es validado por la institución, sino los entes validadores se han convertido en las emisoras de radio, las redes sociales, YouTube. Los jóvenes actualmente no tienen la posibilidad de escuchar estas músicas en los medios tradicionales de difusión, como sucedía en años anteriores, y en las escuelas muy raramente se enseñan a apreciar, a interpretar. En mi paso por la Universidad era evidente el desconocimiento sobre la ejecución de este tipo de repertorios y en general se abordaban otros de corte clásico enmarcados en los métodos que estudiábamos.

Me cuestiona el por qué se da éste rechazo por la música tradicional y haciendo una revisión histórica encuentro que desde el proceso de conquista y colonización se ha creado una distinción entre la música que nos trajeron los conquistadores y que se asumió como la música “cultura” y se despreció la música de los nativos americanos, dándole un valor a lo extranjero, lo cual se persiste en la actualidad. Es como si la música de afuera tuviera más valor que la propia. Han existido intentos de inserción de la música nacional dentro de la academia, pero fueron rechazados por personajes tan influyentes como Guillermo Uribe Holguín, quien hacia 1910 dirigió el Conservatorio de la Universidad Nacional y por más de 25 años, impuso la prohibición de la ejecución de músicas tradicionales en el contexto de su plan de formación, generando así un rechazo por lo nacional, menosprecio que seguramente

quedó instalado en muchos de los músicos formados allí y que luego fueron maestros de nuestros formadores. Es un imaginario de desdén por lo nuestro, por lo propio, que se va instalando en la sucesión de maestros. Desde mi experiencia, en el año 1999, realicé una conferencia taller sobre tiple colombiano, en la primera semana de la música colombiana, en un intento de los profesores por generar espacios de reflexión en torno a la inserción de las músicas populares en el conservatorio, evento convocado por la maestra Carmen Barbosa.

En el ámbito de educación musical superior, los modelos copiados de escuelas extranjeras determinan la forma de componer, arreglar, de hacer la música. Los intentos por generar propuestas desde lo tradicional colombiano, como es el caso de la Academia Superior de Artes de Bogotá, han venido claudicando y terminaron por continuar con modelos tradicionales con que se ha venido enseñando música. Sin embargo, destaco logros importantes en su labor como formador de instrumentistas en músicas tradicionales de alto nivel, en especial tiple, cuatro y bandola. Actualmente algunas universidades han creado maestrías en donde se incorpora el estudio de instrumentos tradicionales como es el caso de la Javeriana con la maestría en Música y sus énfasis en Bandola y tiple, y la recién creada maestría en músicas colombianas de la universidad de El Bosque, como un intento de volver la mirada a la potencia que tienen dichas músicas e instrumentos.

En general, en Bogotá, hay un desconocimiento por parte de los formadores musicales acerca de las músicas tradicionales colombianas y no son objeto de estudio dentro de los currículos de los colegios públicos y privados. Hay evidentemente una diferencia con las zonas rurales, en donde a partir del proceso de Bandas Sinfónicas y de las escuelas de músicas tradicionales del Plan Nacional de Música para la Convivencia que toma como base estas músicas y son su objeto de estudio y práctica, generando una metodología y unos materiales que son un aporte a la formación musical desde lo propio.

Al respecto, el Ministerio de Cultura plantea:

Las músicas tradicionales de nuestro país han sido estudiadas desde distintas perspectivas. Sin embargo, estos acercamientos han estado centrados en aspectos culturales, antropológicos o históricos y no dan cuenta de las estructuras musicales que las configuran. Son pocos los casos en que sistemas específicos de música tradicional colombiana han sido objeto de estudios musicológicos rigurosos que sirvan como herramienta de trabajo en el hacer musical propiamente dicho y muy específicamente en el desarrollo de proyectos educativos fundamentados en músicas tradicionales. Sin

desconocer, por supuesto, todos los aportes investigativos realizados hasta ahora en torno a estas músicas, asumimos que es necesario construir preguntas de investigación centradas en los aspectos musicológicos y contextuales que, desde las exigencias específicas de nuestras escuelas, den cuenta de las estructuras sonoras de las músicas tradicionales y de sus formas de circulación. Una entrada básica para leer estos sistemas de música tradicional, es la pregunta por sus maneras tradicionales de apropiación-reproducción, basadas casi por completo en la oralidad. (Ministerio De Cultura, 2003, pág. 8)²¹

Se hace necesario una política nacional hacia el trabajo de rescate y difusión del patrimonio cultural que tiene Colombia y su potencia como articulador de creación de identidad.

²¹ Ministerio De Cultura. (Septiembre de 2003). Escuelas de música tradicional. Recuperado el 25 de 01 de 2014, de Plan Nacional de Música Para la Convivencia:
www.mincultura.gov.co/.../DocNewsNo105DocumentNo1099

Capítulo 7: Encuentros como espacios de resignificación

Estos dos textos de bambucos son ejemplos de canciones que traigo al encuentro con mis estudiantes y que son un puente para entablar un diálogo con la historia, con el pasado, para traerlos al contexto actual desde las músicas que se escuchan ahora, sus textos y contextos, generando posibilidades de reflexión en torno a las músicas escuchadas y la posibilidad de dialogar, de escucharnos, de hacer música.

Los dos textos son tomados del libro “La canción andina colombiana en duetos”. La primera canción fue grabada en 1931, texto que contiene un sistema de referencias a elementos europeos (laudes, mantillas, estilo francés de vestir y calzar) que se hicieron propios, según el poeta, en las mujeres de Bogotá. La segunda canción fue grabada en 1972 y su letra contiene elementos de denuncia y valoración moral. El tema central es la violencia asesina contra los campesinos. La naturaleza como escenario se la vileza y el cielo como sudario. (Azula, Rodríguez y León, 2011. Pág. 124)

La bogotana (Letra: Justiniano Rosales – Música: Jorge Añez)

Es dechado de encantos, la bogotana:

su voz remeda música de laudes,

y su belleza clásica, soberana,

igual a sus donaires, igual a sus donaires y sus virtudes.

Brillan sus ojos negros, fascinadores,

tras de las anchas blondas, de su mantilla,

y los más delicados, lindos colores,

arrebolan el raso de sus mejillas.

Con gusto parisino se calza y viste

y como sus hermanas allá de Francia,

a su coquetería nadie resiste,

que es maestra en las artes, que es maestra en las artes de la elegancia.

Todo el que sea devoto de las mujeres

y admire la hermosura fresca y galana,

nunca sabrá de amores ni de placeres

mientras no se las brinde la bogotana.

El corazón de la caña (Letra y música: José A. Morales – 1972)

Una noche le cortaron

El corazón a la caña

Y desde entonces se escuchan

Lamentos por los trapiches,

lamentos que van diciendo,

nacidos de sus entrañas:

“para qué le cortarían

el corazón a la caña,

para qué le cortarían

el corazón a la caña”

Lo mismo cortan las vidas

por el placer de cortarlas,

para que quede la tierra.

con dolores en el alma,

Porque las manos labriegas

que saben acariciarla,

las cortan como a la caña

por el placer de cortarlas,

las cortan como a la caña

por el placer de cortarlas.

Un funeral de luceros...

cubre la piel de la patria.

En mi aula o fuera de ellas cuando tengo la oportunidad de asistir al encuentro con el otro, con su música, las canciones como las que presenté anteriormente dentro de muchas otras que hacen parte de mis materiales, de mi repertorio entendido como el archivo de canciones y melodías que hacen parte de mi ser músico, las comparto como una forma de comunicarme con el otro y contarle la música que me habita y entablar un diálogo en melodías, canciones y sentimientos que surgen a través de esta práctica en conversación. Considero que esa es la didáctica que resulta del aprendizaje desde la oralidad cuando se hace música en familia o en un contexto social, y esa metodología la replico con quienes se acercan al encuentro musical. Como heredero de mis maestros y músicos que han realizado una labor encomiable por difundir estos aires, soy un cultor de estos repertorios que divulgo entre mis estudiantes y público profesor – artista, pretendiendo resignificarlos en el encuentro para encontrar resonar en las personas que escuchan y se apropian de estos repertorios, para que los divulguen y cuenten aquello que nos hace vibrar como herederos de una música que se aprende y se vive desde el ser- estar música juntos.

CONCLUSIONES

El proceso musical en que estuve inmerso a partir de hacer música en familia me permitió abordarla como un lenguaje natural, como una herencia que recibí y comparto con quienes hago música en el encuentro y se convierte en una didáctica desde la oralidad que replico y resignifico con mis estudiantes en el encuentro.

La influencia de mis maestros con quienes estudié modeló una metodología de abordar la música y el ser artista – docente por medio de su obra, de su manera de ser-estar música y su generosidad al compartir sus conocimientos y materiales.

Cada una de las agrupaciones musicales con que he tocado fueron una posibilidad de encuentro y se convierten en escuela, en potencia de aprendizaje, de construcción de vínculos a través del ser-estar música juntos. Estos grupos son herederos de otros anteriores que fueron escuela e hitos dentro de la historia musical en Colombia.

Educar musicalmente en el encuentro invita a reconocerse en el otro, en la potencia de educarse pensando en ser un nos-otros, en un espacio donde no hay hegemonías, donde la música se aprende desde la práctica y desde la escucha, la motivación y la participación activa.

Los espacios académicos para hacer música tradicional han sido limitados porque se han privilegiado los modelos de enseñanza europeos, con sus repertorios y formatos, desconociendo la potencia que tienen nuestras músicas para generar una metodología de aprendizaje musical particular al contexto sonoro colombiano.

Los programas radiales y televisivos que existían permitieron a nuestros padres y abuelos acercarse a los repertorios tradicionales, conocerlos, escucharlos. Se convierten en espacios para difundir repertorios y de creación de agrupaciones para responder a las necesidades de interpretación de música para su difusión. Al desaparecer estos espacios, la música tradicional empieza a caer en el olvido.

El análisis del texto de canciones, de lo que nos dicen los compositores, es un puente que cruzamos juntos hacia el encuentro con unos antepasados que nos pueden contar cosas, historias, leyendas, mitos, la potencia de una tradición contenida en los saberes ancestrales. Desde allí se genera una metodología que busca ser sensibles con el otro, habitante del pasado que se hace presente entre nosotros, en nuestra realidad pensada y compartida, en encontrar valor en los predecesores, en nuestros abuelos, en nuestra familia, recrear cómo aprendían nuestros abuelos, cómo era la vida antes de esta era digital, cómo eran sus juegos, sus encuentros y resignificarlos a partir de la interpretación musical individual y conjunta.

Mi propuesta, mi voz como artista – pedagogo musical realiza un aporte traducido en palabras, canciones, creación, selección y análisis de repertorios, de juegos, en mi experiencia como artista – docente, para invitar a mis estudiantes a reconocerse en esas músicas, desde el hacer y ser música juntos, como una posibilidad de encuentro entre una generación que represento yo, heredero de mi abuelo, mi padre y músicos de otras épocas con sus repertorios e historias, con éstas nuevas generaciones ávidas de conocimiento, siendo así un mediador apasionado por aquello que hago y que comparto abiertamente con quienes vienen al encuentro, convirtiéndose en un espacio para resignificar la música tradicional y la forma como se han venido enseñando y encontrando en la música la posibilidad de ser con otro, de ser educados en y por la música de forma holística. Los niños y niñas formados desde el encuentro hace posible reconocer la potencia de ser con otros, el aprender pensando en una sociedad más justa e igualitaria, solidaria, sensible. Un maestro formado desde allí seguramente será más sensible frente a las necesidades de sus futuros educandos; posiblemente será caja de resonancia más que recipiente repleto de contenidos.

Bibliografía

Abad, Xavier. La silla vacía. Blog. La pedagogía del encuentro.

<http://www.elcomercio.com/blogs/la-silla-vacia/pedagogia-encuentro-xavierabad-faustosegovia.html>

Alzate Arango, A. (2015) Nueva música instrumental andina colombiana : su identidad y sus tensiones. Universidad de Antioquía.

Arenas, Eliécer. Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos. A contratiempo. Revista de música en la cultura. N° 13. Mayo de 2009.

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-3/articulos/Elementos.html>

Arenas Monsalve, E, ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. Recuperado WWW.

revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/viewFile/49/23

Azula, Rodríguez y León. Canción andina colombiana en duetos. Transcripción y aproximación documental. Bogotá. Universidad de los Andes. Ediciones Uniandes. 2011.

Miñana, Carlos. Escuchando música en grupo. Dimensión Educativa. 1986.

Ministerio De Cultura. (Septiembre de 2003). Escuelas de música tradicional. Recuperado el 25 de 01 de 2014, de Plan Nacional de Música Para la Convivencia:

www.mincultura.gov.co/.../DocNewsNo105DocumentNo1099

Miranda, Yesid. Las Lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal. Trabajo de grado, maestría en música. Universidad Javeriana. 2015.

Puerta, David. Los caminos del tiple. Ed. AMP Damel, Bogotá. 1988

Restrepo-Pérez, O.E., Restrepo-Pérez, L.M. y Jaramillo-Ocampo, D.A. (2017). La formación: una apuesta por las pedagogías del encuentro. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 13 (2), 83-100.

Samper Arbeláez, A. (2010). La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), 29-42.

Swanwick, Keith. Música, pensamiento y educación. Ed. Morata. 2000.